

**«I HAD TO SUPPRESS JUST A FEW WORDS IN ONE SENTENCE,
AND WAS SURPRISED AT ... MY ACCURACY»:
LA INTERTEXTUALIDAD COMO HERRAMIENTA
PARA RECONSTRUIR EL PASADO EN *LEVELS OF LIFE*,
DE JULIAN BARNES**

«I HAD TO SUPPRESS JUST A FEW WORDS IN ONE SENTENCE,
AND WAS SURPRISED AT ... MY ACCURACY»: INTERTEXTUALITY
AS A TOOL TO RECONSTRUCT THE PAST IN *LEVELS OF LIFE*,
BY JULIAN BARNES

Mirna del Carmen MARTÍNEZ GÓMEZ
Universidad Nacional Autónoma de México
mirnamg1997@gmail.com

Resumen: En el presente artículo se exploran las referencias intertextuales que el narrador emplea como medio para reconstruir su pasado personal al tiempo que busca comunicar y entender su experiencia de duelo tras la muerte repentina de su esposa. Se analizan detenidamente las citas textuales y se aborda el efecto que tienen los textos que el narrador lee, así como el proceso con el que se resignifican. Debido a la naturaleza del libro y la forma en que se manejan los fragmentos citados, es posible problematizar la separación tradicional del narrador y autor.

Palabras clave: Duelo. Julian Barnes. Intertextualidad. Reconstrucción del pasado.

Abstract: In this article, the main focus is the intertextual references the narrator uses as a means to reconstruct his past while, at the same time, tries to communicate and understand his loss, brought about by the sudden death of his wife. I analyze the quotes and explore the effects the texts read by the narrator have on his understanding and the process with which those texts are resignified. Due to the text's nature and the way in which the narrator handles the quoted fragments, it is possible to question the traditional separation between author and narrator.

Keywords: Grief. Julian Barnes. Intertextuality. Reconstruction of the past.

No cabe duda que intentar articular y comprender nuestras experiencias pasadas es una empresa que todas las personas llevamos a cabo. Para lograr esto y generar recuerdos que sean coherentes y satisfactorios para una misma, los contamos de formas particulares. Es por esto que no es sorprendente que, en los últimos años, algunas vertientes de la crítica literaria se hayan enfocado en los procesos de memoria, su relación con los procesos de escritura y la inestabilidad con la que recordamos y hablamos del pasado. Si a esta inestabilidad le añadimos lo inefable que se vuelve hablar de una experiencia dolorosa, comunicar una experiencia pasada se vuelve una tarea aún más compleja.

Un ejemplo de lo anterior es *Levels of Life* (2014), de Julian Barnes. En este texto, el narrador, llamado Julian, intenta representar su proceso de duelo tras la muerte de su esposa, cuyo nombre nunca se menciona¹. Comunicar cómo se vive un duelo es sumamente difícil y cada texto literario que lidia con este tema presenta una forma y contenido diferentes debido a la ineficacia del lenguaje para transmitir una experiencia tan dolorosa y única. La narración de Julian no es la excepción, ya que el formato del libro es muy peculiar. El texto se divide en tres secciones que corresponden a géneros literarios diferentes: ensayo, cuento y testimonio. No obstante, hay un hilo conductor entre las tres: la analogía que el narrador establece entre los viajes en globo del siglo XIX y el enamorarse.

Levels of Life comienza introduciendo a tres personajes históricos cuyas historias constituyen las dos primeras secciones: Fred Burnaby, Sarah Bernhardt y Félix Tournachon (mejor conocido como Nadar). En la primera parte del texto, Julian se focaliza en el último, mientras que Burnaby y Bernhardt son los protagonistas de la segunda sección. Durante el relato, Julian resalta lo ejemplares que fueron los viajes en globo para estos personajes históricos y, al mismo tiempo, afirma que lo más importante en sus vidas fueron sus relaciones amorosas. En todo el texto, el narrador explica que estas relaciones terminaron trágicamente, lo cual adelanta el tema de la última sección en la que Julian intenta describir su propia experiencia de duelo y las consecuencias que tuvo la pérdida de su esposa. Dicha pérdida por enfermedad es tan dolorosa que Julian no puede comunicarla directamente² y es incapaz de concederle sentido debido a que fue un punto de inflexión que trastoca todo su mundo.

Si bien hay conexiones entre las tres secciones del libro, me enfoco principalmente en la tercera parte, especialmente en la consulta de otros textos y las conexiones que se establecen entre ellos; son las referencias intertextuales las que le permiten al narrador concederle sentido al pasado y a su

1 Me refiero a la voz / presencia de Julian como «narrador», aunque esta palabra tiene connotaciones genéricas ficcionales y se usa en estudios narratológicos. Uso esta categoría debido a que la segunda sección del libro presenta un carácter ficcional y se podría clasificar como un cuento. Para diferenciar a Julian Barnes autor del narrador aludiré a este último como Julian, ya que se refiere a sí mismo de esta manera dentro del texto (89). Argumento que, a pesar de que el texto presenta un narrador heterodiegético en las dos primeras partes, al tomar en cuenta las repeticiones que señalan una continuidad y conexión entre las tres secciones, el narrador es el mismo durante todo el texto. Asimismo, la autorreferencialidad del narrador es problemática, debido a que, si bien el texto presenta la experiencia de duelo del narrador que tiene muchos referentes con la realidad, no se puede aseverar tajantemente que el autor y el narrador son la misma persona por muy similares que sean sus experiencias, lo cual problematizo más adelante.

2 Con el adverbio «directamente» me refiero a que en el texto se presenta una imposibilidad por parte del narrador para narrar todo el libro desde su experiencia personal, desde sus vivencias, y con sus propias palabras. Es por esto que no hay mención de él ni de su pérdida en las dos primeras partes. Por supuesto, esta noción también subvierte la idea de si es posible en algún momento narrar algo de forma directa; se cuestiona qué tan confiable es el lenguaje y si la idea de una narración directa —sin mediación, sin manipulación, sin tergiversación alguna— es posible.

pérdida. La hipótesis de este artículo es que la intertextualidad es el medio con el que Julian articula y reconstruye su pérdida al tiempo que desestabiliza la separación tradicional entre narrador y autor al citar otro texto que él mismo escribió, lo cual sugiere que el pasado no solamente se edifica por medio de la lectura de textos historiográficos y ficcionales, sino con los textos que nosotros mismos producimos. Julian crea relaciones con otros textos para aproximarse cada vez más a una mejor comprensión de su pérdida; cada texto que lee o escribe expande sus marcos de interpretación, generando así mayores posibilidades de entendimiento. Estas aproximaciones no funcionan siempre de la misma manera e, incluso algunas son insuficientes. Además, las lectoras son testigos del camino de interpretación que Julian lleva a cabo para concederle sentido a su pérdida, lo cual implica que las lectoras se replanteen sus propias herramientas interpretativas tanto de los textos como de la realidad³.

Para demostrar lo anterior, presento primero una síntesis de a qué me refiero por intertextualidad y prosigo con el análisis de los fragmentos de otros textos presentes en la narración de Julian. Explico cómo este tergiversa las citas y las paráfrasis que toma de otros textos con el fin de entender mejor su pérdida y ampliar sus herramientas interpretativas. Continúo mi argumento al presentar el análisis no solo de la intertextualidad relacionada con los textos que Julian lee, sino con los que él mismo escribió y cómo esto afecta la percepción de ambos textos —*Levels of Life* y *Flaubert's Parrot*— y del autor, para lo cual uso el concepto de *empirical anchorage*⁴. Hacia el final del artículo introduzco el concepto de *mimesis of process*. Ambos conceptos los tomo de las reflexiones de Prachi More (2017). Explico cómo, al presenciar los momentos en que Julian interpreta su realidad, las lectoras empiezan a cuestionar su propio proceso de interpretación.

Si bien algunos críticos afirman que la intertextualidad es una de las categorías de análisis más socorridas por los teóricos literarios y una de las más ambiguas (Allen, 2011: 2), no pretendo explicar cómo surge este término ni las variantes teóricas en las que se ha desarrollado y profundizado⁵. Dejando de lado el debate en torno a las corrientes y posturas críticas que hacen uso de la intertextualidad, el acercamiento que a mí me interesa se refiere a las citas textuales que consciente y voluntariamente se incluyen en los textos:

Solo cuentan como intertextuales las referencias que el autor se propuso claramente, que están marcadas con nitidez en el texto y son reconocidas y comprendidas por el lector. En esta versión estructuralista de la intertextualidad, el autor conserva la autoridad sobre su texto, la unidad y la autonomía del texto permanecen intactas y el lector no se pierde en una red laberíntica de referencias posibles, sino que se da cuenta de las intenciones del autor decodificando las señales y las marcas en el texto. (Pfister en Marengo, 2008: 13)

3 Cuando mencione la recepción y proceso de lectura de las personas extradiegéticas que compran los libros de Barnes y los leen, me referiré a ellas como *lectoras*. Esto se debe a que considero que la posición desde la que hablamos y leemos determina nuestro acercamiento a la literatura. El lugar de enunciación de los críticos y lectoras influyen en las claves de lecturas con las que analizamos los textos.

4 Para mantener un poco de orden y claridad, al principio de mi análisis me referiré a Julian como la persona que escribe *Flaubert's Parrot*, aunque se pueda afirmar que en realidad el autor es Barnes. Esto es algo que cuestiono más adelante.

5 Para una panorámica de la evolución del término, véase Allen (2011). Para una profundización en el trabajo sobre la intertextualidad que hace Kristeva, basándose en los postulados de Bajtín. Véase Bajtín (1999), Bubnova (2006); Kristeva (1997) y Pérez Firmat (1978).

Es menester notar los dos rasgos que enfatiza Pfister. En primer lugar, el reconocimiento de las intenciones del autor y el énfasis en la visión estructuralista, la cual se refiere a la teoría de la intertextualidad propuesta por Gérard Genette.

Si bien la corriente estructuralista entendía el objeto literario como un sistema cerrado con un significado fijo y estable, Genette apela por un *estructuralismo abierto*, o bien *open structuralism*, el cual aboga por «a poetics which gives up on the idea of establishing a stable, ahistorical, irrefutable map or division of literary elements, but which instead studies the relationships (sometimes fluid, never unchanging) which link the text with the architextural network out of which it produces its meaning» (Allen, 2011: 100). De lo anterior, se desprende que el foco de atención de Genette, ya dentro de la narratología, sea la *transtextualidad*, es decir, todos los elementos que establecen relaciones explícitas o implícitas con otros textos (Genette, 1989: 10). Cabe señalar que estas relaciones no son completamente estables; se transforman con cada lectura.

Los cinco tipos de transtextualidad que Genette analiza son: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. En este artículo, me enfocaré solamente en el primero. Genette propone la siguiente definición: «la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (1989: 10), la cual surge a través de las citas textuales —las cuales pueden llevar comillas o no—, el plagio o la alusión (1989: 10). De esta forma, el texto original que sirve como fuente de donde se toman las citas se conoce como pretexto⁶.

Gracias a la intertextualidad, Julian reconstruye cómo evolucionaron los viajes en globo y la atmósfera que se creó como resultado del éxito o fracaso de dichos viajes. Antes de analizar ejemplos específicos de intertextualidad en la narración de Julian, es menester resaltar que este cita o parafrasea pasajes de otros libros sin mencionar siempre la fuente de donde provienen dichos fragmentos o su autor, lo cual pone en cuestión qué tan verosímiles son y la razón por la que atribuimos autoridad y legitimidad a una cita si contiene una referencia que bien podría ser inventada. Es posible que la narración de Julian (o al menos algunas secciones de la misma) representen un caso de *feigned intertextuality* —es decir, la referencia o alusión a un pretexto que en realidad no existe (Kohlrausch, 2018: 157)—.

A lo largo de toda la obra, Julian incluye citas textuales sin interrumpir el flujo de la narración y sin proveer la información de la fuente: «[Burnaby] responds by “dropping a copy of *The Times* for their edification”» (2014: 6). Se observa que hay una cita dentro de este fragmento pero nunca se sabe de dónde proviene. En algunas instancias, se puede rastrear el original, como es el caso de la cita de Turgenev con respecto a Sarah Bernhardt (2014: 35), que aparece en una reseña de *The New York Times*, pero con otras citas es imposible discernir si poseen un referente a la realidad o si son ficcionales⁷. Consecuentemente, la narración de Julian implica un cuestionamiento de la institucionalización

6 La categoría de análisis *pretexto* la tomo de Heinrich F. Plett, quien distingue entre el texto final y el «pretexto», es decir, la fuente de la que se extrae un pasaje. Este pretexto, a su vez, se diferencia de la «cita propiamente», la cual presenta una repetición exacta y textual sin modificaciones (Montes: 166).

7 Gracias a los buscadores digitales logré encontrar la referencia de algunas de las citas que incluye Julian. En algunos casos, solo fue necesario teclear las palabras clave de la cita para encontrar la fuente original. Sin embargo, al escribir otras citas, la búsqueda me remitía solamente a *Levels of Life*, lo cual sugiere que la fuente no existe o que su acceso es muy restringido.

de las citas textuales que radica en legitimarlas si presentan ciertas características formales que supuestamente reflejan veracidad. Se ha naturalizado tanto la estructura formal de las citas y los textos que cualquier instancia que no cumpla con esos atributos se torna inválida. En cierta medida, los rasgos formales de las citas se han convertido en lo que Bruno Latour define como una *caja negra* —es decir, hechos que se naturalizan tanto que se dejan de cuestionar, que se da por sentado que son verdaderos y que predisponen nuestro comportamiento e interpretación (More, 2017: 40)—.

A pesar de que en la narración de Julian no se pueden rastrear todas las fuentes, sí se logra encontrar referencias a algunos textos, como es el caso de *The Age of Wonder*, de Richard Holmes. Julian no menciona nunca explícitamente este texto, pero aparece un agradecimiento al libro de Holmes en la página legal de *Levels of Life*. Si bien esta referencia paratextual podría asociarse con Barnes y no con Julian, considero que el lector que encuentra esta referencia y sigue leyendo el texto bajo una pauta ficcional consideraría que es Julian quien cita la obra de Holmes. La mención de la obra de Holmes es quizás el primer indicio que tambalea la separación entre autor y narrador.

La obra de Holmes describe los avances científicos que se suscitaron durante un periodo que él denomina *Romantic Science*, que data de 1768 a 1831. Holmes explica que en estos años se llevaron a cabo grandes descubrimientos que cambiaron el sentir de la sociedad; ésta se maravilló por todo lo que parecía posible lograr, pero al mismo tiempo se aterrorizó de las consecuencias de dichos inventos (2009: 12). Julian introduce descripciones similares, las cuales presentan la emoción provocada por los avances científicos que, simultáneamente, suscitaban miedo: «Aeronautics and photography were scientific advances with practical civic consequences. And yet, in their early days, an aura of mystery and magic surrounded each of them» (2014: 23). No obstante, la presencia del texto de Holmes en la narración de Julian es más evidente cuando se lee la versión que cuenta Holmes, en su segundo capítulo, de cómo se desarrollaron los viajes en globo y los pasajes que Julian retoma de la misma e inserta en su propio relato.

Los fragmentos del texto de Holmes que reutiliza Julian son de crucial importancia, ya que algunos de estos pasajes son los que repite cuando intenta describir su experiencia de duelo y que se resignifican. Por ejemplo, Holmes explica que un aeronauta del siglo dieciocho llamado Vincent Lunardi inventó un sistema para determinar si el globo aerostático ascendía o descendía, el cual consistía en «throwing out handful of feathers, to tell if the balloon was rising or sinking» (2009: 142). Julian menciona el mismo hecho cuando dice: «In the early days, they would throw out a handful of feathers, which would fly upwards if they were descending, and down if ascending» (2014: 9-10). Gracias a esta cita, Julian puede centrar la atención de nuevo en Burnaby y no en el desarrollo de los viajes en globo en general al narrar que cuando este empezó a viajar en globo, en lugar de plumas se usaban tiras de periódico. El fragmento relevante de este pasaje se presenta cuando se explica que Burnaby, para poder medir el desplazamiento horizontal, inventó su propio velocímetro «consisting of a small paper parachute attached to fifty yards of silk line. He would toss the parachute overboard and time how long it took for the line to run out. Seven seconds translated into a balloon speed of twelve miles per hour» (2014: 10). Esta cita simplemente desarrolla cómo volaba Burnaby y es plausible creer que para las lectoras que no se interesan en los viajes en globo, esta descripción parecería insignificante.

Esta referencia reaparece, sin embargo, setenta y ocho páginas después en el momento en que Julian explica la diferencia entre *grief* y *mourning*. Julian afirma que algunos los distinguen al decir que *grief* es un estado, mientras que *mourning* es un proceso; no obstante, ambos se empalman, por lo que Julian recomienda pensar en ellos de forma metafórica:

Grief is vertical — and vertiginous — while mourning is horizontal. Grief makes your stomach turn, snatches the breath from you, cuts off the blood supply to your brain; mourning blows you in a new direction. But since you are now in an enveloping cloud, it is impossible to tell if you are marooned or deceptively in motion. You do not have some useful little invention consisting of a paper parachute attached to fifty yards of silk line. All you know is that you have small power to affect things (2014: 88).

Julian hace referencia al aparato inventado por Burnaby que se narra al principio del texto. La segunda vez que aparece, el velocímetro tiene un sentido metafórico que señala la impotencia de Julian, ya que no puede hacer nada para dejar de sufrir ni tampoco puede saber si ha logrado un avance en el proceso de duelo como se comprende convencionalmente, como algo que, poco a poco, deja de doler y se vuelve más llevadero. A través de los textos que Julian lee, este logra tanto articular lo que parece imposible expresar, como obtener nuevas herramientas de interpretación que le permitan entender su situación. «We often find, in literature», afirma Marielle Macé, «reasons for sharpening or reorienting our tools to apprehend the world» (2013: 223). Julian lee otros textos que le ayudan a adquirir nuevas herramientas para interpretar su pérdida.

Julian no solo obtiene nuevas herramientas de los textos que lee, sino que también encuentra las palabras necesarias para hablar de su pérdida. Un ejemplo de esto se observa cuando Julian toma del texto de Holmes la descripción del accidente de Ralph Heron, un ayudante de Lunardi:

Lunardi's reputation was badly damaged the following year, when on 23 August at New-castle a young man, Ralph Heron, was caught in one of the restraining ropes, lifted some hundred feet into the air, and then fell to his death. The impact drove his legs into a flowerbed as far as his knees, and ruptured his internal organs, which burst out onto the ground. He was due to be married the next day. (2009: 147)

En la primera sección del libro, Julian cita parte de la descripción de Holmes para ejemplificar lo riesgosos que eran los viajes en globo:

He was one of those who held the balloon's restraining ropes; when a gust of wind shifted the airbag, his companion let go, while he held on and was borne upwards. Then he fell back to earth. As one modern historian puts it: 'The impact drove his legs into a flower bed as far as his knees, and ruptured his internal organs, which burst out on the ground' (2014: 8-9)⁸.

Al leer la primera aparición de la cita en la narración de Julian, se concluye que solo es un ejemplo de intertextualidad; Julian lee el libro de Holmes y toma este pasaje para presentar su propia versión de los viajes en globo. No obstante, esta cita reaparece sesenta y nueve páginas después en un contexto diferente y con un significado nuevo:

So how do you feel? As if you have dropped from a height of several hundred feet, conscious all the time, have landed feet first in a rose bed with an impact that has driven you in up to the knees, and whose shock has caused your internal organs to rupture and burst forth from your body. That is what it feels like, and why should it look any different? (2014: 77)

8 Sería interesante rastrear las relaciones entre la obra de Holmes, *Levels of Life* y *Enduring Love*, de Ian McEwan, el cual presenta una descripción muy similar de un viaje en globo que termina en un fatal accidente (16-17).

Al encontrarse con la repetición de la cita, lo que parecía solo un caso de intertextualidad adquiere una nueva connotación porque implica que Julian encuentra en el texto de Holmes las palabras necesarias para articular su sentir.

Consecuentemente, Julian piensa e imagina su vida y su situación con las palabras de Holmes. Como explica Toril Moi, «if we want to imagine the shape of our life, we draw on a whole archive of images invented and explored by others» (2013: 313); es decir, la percepción que tenemos de nosotros y de nuestro entorno depende de los textos que leemos y de cómo usamos las imágenes y palabras que éstos presentan para explicar nuestra experiencia, imágenes y palabras que alguien más trabajó probablemente en un contexto totalmente diferente que no se relaciona con nuestra situación. Lo anterior es sugerente porque implica que sin importar cuál sea la naturaleza de los textos, éstos nos proporcionan los medios para concederle sentido a lo que nos rodea.

En la narración de Julian hay otros pasajes cuya fuente es el texto de Holmes, tales como la cita del sentir del Dr. Charles al ser el primer hombre en emprender un viaje en globo aerostático (2014: 136). No obstante, me parece más apropiado mencionar otras instancias de intertextualidad que ejemplifiquen cómo Julian logra comprender su pérdida al adquirir nuevas capacidades interpretativas. Si, como dice Jean-Marie Schaeffer, los textos nos muestran los posibles caminos que podemos tomar al interpretar nuestro entorno (2013: 279), éstos también exhiben las posibilidades que no tenemos a nuestro alcance. Mientras que la obra de Holmes le proporciona a Julian las palabras para articular su sentir, otros textos a los que Julian alude le muestran cómo su pérdida se diferencia de las pérdidas de otros. Gracias a esta comparación, Julian entiende mejor su situación al notar que su experiencia de duelo no puede ser igual que la de los demás, lo cual lo fuerza a interpretar su entorno de diferente manera.

Ejemplo de lo anterior es la interpretación que hace Julian de las representaciones que ve del mito de Orfeo y Euridice. A pesar de que Julian encuentra paralelismos entre su situación y la de Orfeo —ambos están en duelo por la pérdida de su esposa—, Julian se da cuenta de que no puede seguir el mismo camino que Orfeo para recuperarla: «in modern dress ourselves, we cannot be Orfeo, or Euridice. We have lost the old metaphors, and must find new ones. We can't go down as he went down. So we must go down in a different way, bring her back in a different way» (2014: 96). Es pertinente notar la manera en que Julian quiere adaptar el mito de Orfeo a su situación, pero sabe que es imposible. Al observar que no puede ser Orfeo, Julian es forzado a encontrar otras alternativas para estar con su esposa: «We can still go down in dreams. And we can go down in memory» (2014: 96). Los textos que Julian presenta no necesariamente tienen que mostrarle qué se puede hacer, sino que pueden evidenciar lo que no está a su alcance y obligar al narrador a cuestionar qué otras opciones tiene para reaccionar ante su situación.

Otra instancia en donde se observa que Julian extrae de los textos que lee capacidades que le permiten interpretar su pérdida y encontrar consuelo es la referencia a H. L. Mencken. Julian menciona que este escritor afirmó cinco años después de la muerte de su esposa que continuaba conversando con ella: «It is a literal fact that I still think of Sarah every day of my life and almost every hour of the day. Whenever I see anything she would have liked I find myself saying I'll buy it and take it to

her, and I am always thinking of things to tell her»⁹ (2014: 102). La relevancia de esta cita radica en que Julian la usa para explicar su propio comportamiento, ya que él, al igual que Mencken, habla con su esposa frecuentemente: «So I talk to her constantly. This feels as normal as it is necessary» (2014: 102). Julian interpreta de una manera particular la cita de Mencken porque es reconfortante para él encontrar un patrón que explique su comportamiento y que lo haga parecer normal. Se podría afirmar que, en un primer momento, Julian considera que sus acciones son incomprensibles. Por lo tanto, debe recurrir a otros textos que le ayuden a explicar lo que está haciendo. «We only launch a process of interpretation», explica Yves Clifton, «when preexisting categories fail to give us a grip on what is at hand» (300). Julian no tendría que recurrir a otros textos si entendiera su situación, pero la muerte de su esposa es un punto de inflexión que imposibilita la comprensión de la posición en la que se encuentra y de sus acciones al buscar contrarrestarla.

Los marcos de interpretación y las herramientas que los textos le proveen a Julian le son de utilidad; sin embargo, éstos, al mismo tiempo, limitan el entendimiento. Si bien con cada texto que Julian lee se amplían sus posibilidades de aprehender y comprender su realidad, aquellas se acotan porque no puede interpretar más allá de los parámetros que los textos le ofrecen. Las referencias intertextuales devienen en una *caja negra* (cuya definición asocié previamente con la institucionalización de las citas).

Como ya mencioné, Julian compara su pérdida con la pérdida de otros. Es plausible concluir que Julian busca consuelo en saber que otras personas han sufrido algo similar a lo que él está pasando. No importa si su punto de comparación es un personaje real, ficticio o mitológico; las narrativas en las que éstos están insertos proveen y amplían las herramientas con las que busca concederle sentido a su pérdida. Otros ejemplos de intertextualidad son la mención de Ivy Compton-Burnett, quien continuaba manteniendo conversaciones con Margaret Jourdain dieciséis años después de la muerte de esta última (2014: 100) o la descripción del proceso de duelo de Pereira, un personaje ficticio de la novela *Pereira Maintains* de Antonio Tabucchi (2014: 104). No obstante, todas estas instancias parecen ser aproximaciones que no logran explicar completamente la pérdida de Julian; los pasajes que retoma de los textos que lee son insuficientes. Es por esto que debe recurrir a un texto que él mismo produjo anteriormente para encontrar las palabras que en realidad expliquen su pérdida¹⁰. Hacia el final del libro, Julian narra que en una novela de hace treinta años describió la experiencia de duelo de un hombre y, curiosamente, las palabras que imaginó en ese momento encajan perfectamente para describir su situación actual: «My fictional widower had a different life —and love— from mine, and quite a different widowing. But I had to suppress just a few words in one sentence, and was surprised

9 Esta cita tampoco cuenta con una referencia directa en la narración, pero pertenece a *The Diary of H. L. Mencken* y corresponde a la entrada del 31 de mayo de 1940.

10 La intertextualidad entre textos de Barnes se amplía cuando se considera que varias citas de *Levels of Life* reaparecen en otros libros de Barnes. Ejemplo de esto es la cita que se le adjudica a Odilon Redon (101) que aparece, casi textualmente, en otro texto publicado en 2015, *Keeping an Eye Open. Essays on Art*. Lo anterior permite el cuestionamiento de cuál es el pretexto en este caso, ¿lo es *Levels of Life* o lo es la fuente original que nunca que se conoce? Esto implica un grado mayor de mediación en el cual la distancia con el original se incrementa y es imposible discernir qué tanto se ha manipulado la fuente. Otro ejemplo similar, aunque no igual, se observa con la cita de Ford Madox Ford (102) que aparece en una reseña que escribió Julian Barnes para *The Guardian* en 2012. Considerando que *Levels of Life* se publicó en 2013, no se sabe si la cita que usa Julian en su narración proviene de la reseña o del original de Madox Ford, suponiendo que dicha fuente existe.

at what I took to be my accuracy» (2014: 115). Julian se sorprende de la exactitud con la que las palabras que escribió años antes describen su sentir. Dichas palabras parecen ser la mejor aproximación posible que le permite a Julian comprender y articular su experiencia.

El texto al que alude Julian para comprender su pérdida es *Flaubert's Parrot*, aunque nunca se refiere a él directamente. Julian cita un fragmento de dicho texto y afirma que estas palabras son la mejor descripción que tiene a su alcance. Me permito copiar la cita en su extensión para después compararla con la versión de *Flaubert's Parrot*. En *Levels of Life*, Julian presenta la cita de la siguiente forma:

When she dies, you are not at first surprised. Part of you is preparing for death. You feel confirmed in your love when she dies. You got it right. This is part of it all. Afterwards comes the madness. And then the loneliness: not the spectacular solitude you had anticipated, not the interesting martyrdom of widowhood, but just loneliness. You expect something almost geological —vertigo in a shelving canyon— but it's not like that; it's just misery as regular as a job ... [People say] you'll come out of it ... And you do come out of it, that's true. But you don't come out of it like a train coming out of a tunnel, bursting through the Downs into sunshine and that swift, rattling descent to the Channel; you come out of it as a gull comes out of an oil slick; you are tarred and feathered for life (1990: 114-115)¹¹.

Aquí, Julian una vez más altera ciertos elementos de la cita para ajustarla a sus propias necesidades. Si bien Julian afirma que solo tuvo que «suppress a few words in one sentence» (2014: 115) para que la descripción fuera exacta, en realidad omite párrafos enteros de la cita en el original. Esto alude, una vez más, a lo fácil que es sacar una cita de contexto para que responda a nuestras necesidades en el presente y nos otorgue nuevas herramientas para leer nuestra realidad.

Las modificaciones que Julian hace de la cita de *Flaubert's Parrot* permiten que la situación aparente sea más general y pueda aplicarse tanto a su experiencia de duelo, como a la del narrador de *Flaubert's Parrot*. Por ejemplo, Julian omite los fragmentos que hacen de la pérdida del narrador, Geoffrey Braithwaite, una experiencia más individual y personal, tales como el nombre de su esposa o su profesión. Asimismo, la cita de Julian presenta un tono más desolador que corresponde al tono de toda la narración. En cambio, la descripción de Geoffrey es más irónica porque incluye las observaciones que él hacía cuando tenía que lidiar con los familiares de un paciente que había muerto, las cuales muestran su falta de simpatía y su indiferencia ante el dolor provocado por una pérdida:

You expect something almost geological —vertigo in a shelving canyon— but it's not like that; it's just misery as regular as a job. What do we doctors say? I'm deeply sorry, Mrs Blank; there will be of course a period of mourning but rest assured you will come out of it; two of these each evening, I would suggest; perhaps a new interest, Mrs Blank; car maintenance, formation dancing?; don't worry, six months will see you back on the roundabout; come and see me again any time; oh nurse, when she calls, just give her this repeat will you, no I don't need to see her, well it's not her that's dead is it, look on the bright side. What did she say her name was? (1990: 160).

11 Los puntos suspensivos y corchetes de esta cita aparecen de esta forma en el original. No son modificaciones más.

En las frases que Julian omite, el narrador de *Flaubert's Parrot* evidencia los lugares comunes que se asocian con la pérdida de un ser querido: la idea de que, tras cierto tiempo, el duelo acaba o que un nuevo pasatiempo alivia el sufrimiento. Geoffrey presenta la forma de pensar de alguien que no ha sufrido una pérdida, la cual cambia después del suicidio de su esposa. La puntuación de esta cita es relevante porque acelera el ritmo de lectura y refleja lo absurdo que son estos comentarios.

Otro elemento que Julian suprime al insertar la cita de *Flaubert's Parrot* en su propia narración es qué tanto se asemeja su proceso de interpretación al de Geoffrey. Esto ocurre, al menos, en dos instancias. Por un lado, Julian y Geoffrey presentan una narración que no parece tener conexión alguna con sus procesos de duelo; Julian recurre a los viajes en globo mientras que Geoffrey se enfoca en la vida Flaubert y la autenticidad del loro que supuestamente tenía dicho autor en su estudio; no obstante, ambas narraciones se conectan directamente con el duelo de los narradores. Por otro lado, ambos buscan establecer relaciones intertextuales con otros textos que les provean las herramientas para entender su pérdida. Al igual que Julian, Geoffrey alude a otros textos e inserta citas —de personajes históricos y ficcionales— que le ayuden a comprender su pérdida.

Ejemplo de lo anterior se observa cuando Geoffrey hace referencia a una obra de Flaubert en la que los dos personajes ofrecen consejos para olvidar a los amigos que han muerto: «And then it happens to you. There's no glory in it. Mourning is full of time. Bouvard and Pécuchet record in their 'Copie' a piece of advice on How to Forget Friends Who Have Died: Trotulas ... says that you should eat stuffed sow's heart. I might yet have to fall back on this remedy. I've tried drink, but what does that do? ... Work, they say, cures everything. It doesn't» (1990: 160-161). En esta cita, Geoffrey menciona que ha buscado en el alcohol y en el trabajo remedios para su sentir, pero, debido a su ineficacia, debe recurrir a algo más. Es por esto que menciona el texto ficcional de Flaubert, ya que este le muestra otra alternativa que puede seguir para aliviar su dolor. Solamente citaré un ejemplo más en el que se notan los paralelismos intertextuales entre el proceso de interpretación de Julian y el de Geoffrey.

Como mencioné anteriormente, Geoffrey también entreteje relaciones intertextuales con otros textos con el fin de encontrar las palabras adecuadas para articular su sentir y, así como Julian, inserta citas sin mencionar su referencia: «Sometimes you talk, sometimes you don't; it makes little difference. The words aren't the right ones; or rather, the right words don't exist. 'Language is like a cracked kettle on which we beat out tunes for bears to dance to, while all the time we long to move the stars to pity.' You talk, and you find the language of bereavement foolishly inadequate» (1990: 161). Se observa que en medio de la narración de Geoffrey hay una cita que supuestamente dijo Flaubert, la cual se encuentra antes en la narración, pero que no parece tener mucha relevancia al principio, tal y como pasa con la narración de Julian. Ambos narradores sufren una pérdida tan grande que no pueden comprenderla, por lo que deben recurrir a otros textos que les proporcionen nuevas herramientas y les muestren qué pueden hacer, que les expliquen su propio comportamiento y les permitan expresarse. Ambos narradores ejemplifican el proceso que experimenta cada lector al intentar, por medio de los textos que lo rodean, interpretar su realidad.

Aunque Julian omite algunos detalles de la cita de la narración de Geoffrey Braithwaite, es cierto que estas palabras son el único medio por el cual puede comprender su pérdida. El hecho de que Julian recurra a un texto que él mismo escribió permite una nueva concepción de cómo se construye el pasado. En lugar de concebir una separación tajante entre ficción y realidad la historia puede tener un carácter ficcional debido a que las estrategias discursivas que se usan para contar cómo se suscitaron los hechos son similares a los recursos literarios empleados en la producción de una

ficción. Asimismo, la inserción de una cita de *Flaubert's Parrot* sugiere que la ficción puede tener una naturaleza histórica; es decir, un discurso ficcional tiene connotaciones históricas, ya que se usa para construir y entender la realidad. La mención de la cita de *Flaubert's Parrot* modifica el contenido y la percepción de este.

Antes de la publicación de *Levels of Life*, *Flaubert's Parrot* se consideraba como un ejemplo de metaficción historiográfica que resaltaba lo arbitrario del discurso histórico, pero cuya naturaleza era totalmente ficcional¹². Por ejemplo, Ann-Louise Shapiro afirma que «In *Flaubert's Parrot*, his edgy meditation on art, history ... Julian Barnes repeatedly asks: 'How do we seize the past?' ... pointing to the disparity between our persistent desire to know and speak about the past on the one hand, and the variability, even unreliability, of our means of knowing and telling on the other» (1997: 4). Cuando recién se publicó *Flaubert's Parrot*, se consideraba que era una obra ficcional que pretendía ser documental por la gran cantidad de citas que incluye y por la discusión que presenta con respecto al discurso histórico.

Tras la publicación de *Levels of Life*, no obstante, la percepción de *Flaubert's Parrot* cambia porque se cita para describir y explicar un acontecimiento que tiene un referente en la realidad: la esposa de Barnes realmente falleció. Por supuesto, esto no significa que los hechos narrados en *Flaubert's Parrot* adquieran un estatus de realidad o historicidad, sino que dejan de asociarse con una representación completamente ficcional. En cambio, el texto que en un principio parecía ser absolutamente literario y ficticio obtiene autoridad y establece una relación con la realidad, lo cual sugiere que la oposición binaria entre realidad y ficción no es tan estable como se tiende a creer. Los textos ficcionales explican y le añaden a la realidad tanto como los textos que se jactan de ser históricos.

Otra consecuencia de la inclusión de *Flaubert's Parrot* en *Levels of Life* es la imposibilidad de separar tajantemente la figura de Julian, narrador de *Levels of Life*, de Barnes, autor de este y de *Flaubert's Parrot*. Al principio de este artículo, argumenté que el narrador Julian no se correspondía al autor Barnes, por muy similares que fueran sus vidas y experiencias. No obstante, a la luz de la cita de *Flaubert's Parrot* y tomando en cuenta las referencias al mundo extradiegético, a la realidad, se puede argumentar que, de hecho, el autor y el narrador son la misma persona. Claramente, lo que se lee es una representación que está mediada y limitada por múltiples factores, pero esto no significa que quien esté hablando no pueda ser Julian Barnes. More defiende esta idea al usar su concepto de *empirical anchorage*, es decir, la presencia directa del autor en el texto y a su «personal, bodily, and 'non-abstract' experience» (2017: 182). En otras palabras, gracias al *empirical anchorage*, la figura del narrador corresponde a la del autor, creando así un vínculo entre el mundo intradiegético y el extradiegético y otorgándole al texto más autoridad en tanto que se elimina la connotación negativa de

12 Es pertinente explicar que debido a que Geoffrey reconstruye el pasado de Flaubert mediante el acceso a documentos literarios e históricos y a que cuestiona constantemente si es posible conocer el pasado como realmente ocurrió —«How do we seize the past? Can we ever do so? When I was a medical student some pranksters at an end-of-term dance released into the hall a piglet which had been smeared with grease. It squirmed between legs, evaded capture, squealed a lot. People fell over trying to grasp it, and were made to look ridiculous in the process. The past often seems to behave like that piglet» (14)—, *Flaubert's Parrot* se ha clasificado como metaficción historiográfica, un género posmoderno que Linda Hutcheon caracteriza como: «historiographic metafiction plays upon the truth and lies of the historical record [...] certain known historical details are deliberately falsified in order to foreground the possible mnemonic failures of recorded history and the constant potential for both deliberate and inadvertent error» (*A Poetics* 114). Véase también Hutcheon, *The Politics* 80.

la ficción que afirma que lo ficcional es solo una representación de las vidas de personas irreales, una representación que no afecta al mundo fuera del libro¹³.

Como ya argumenté, una de las razones por las que se puede aseverar que el narrador Julian corresponde al autor Barnes es la presencia de *Flaubert's Parrot* en el texto. La narración de Julian alude a varios momentos que tienen un referente en la realidad, como la muerte de su esposa, la cita de otro de sus libros y los ejemplos de intertextualidad con otros textos suyos que mencioné previamente. Por lo tanto, lo más adecuado, tal vez, no es establecer una división entre narrador y autor, sino considerar que pueden ser la misma persona y explorar las consecuencias de esto. Un efecto de asociar la figura de Julian con la de Barnes es que la dicotomía entre realidad y ficción se torna borrosa; en lugar de afirmar que todo texto es solo una representación que no se puede asociar con el autor real, se concluye que la ficción y la realidad forman parte de un continuo; es decir, un texto es una instancia más de la realidad. Si bien no puede haber un retorno a una idealización del autor, es plausible argumentar que lo más conveniente no es separar completa y tajantemente la figura del narrador de la del autor porque esto implicaría que los textos literarios no aluden a, ni tienen un impacto en la realidad. En cambio, un texto literario tiene una conexión directa con la realidad y afecta tanto al autor/narrador como a las lectoras.

Levels of Life se clasifica editorialmente como un texto no ficcional. Si se lee bajo esta pauta, el *empirical anchorage* que propone More no tiene sentido porque no habría necesidad de separar la figura del autor de la del narrador. Por lo tanto, considero que es más pertinente y enriquecedor leer *Levels of Life* como un texto literario con una hibridez entre realidad y ficción, ya que de esta manera se pueden emplear conceptos nuevos como los que acuña More. Lo anterior ofrece nuevas posibilidades de hacer crítica literaria y de repensar la importancia e impacto de la literatura en la vida de los lectoras y autores.

Al asociar la figura del narrador con el autor y al considerar que una persona real es la que está produciendo un texto, las repercusiones de este en la realidad son más evidentes. Por ejemplo, *Flaubert's Parrot* modifica cómo Julian Barnes¹⁴ experimenta su pérdida en la realidad y le permite comprenderla. Asimismo, *Levels of Life*, al ejemplificar el proceso que Julian Barnes realiza para interpretar su entorno, permite que las lectoras comiencen a cuestionarse sus propias herramientas para interpretar el mundo. De acuerdo con More, cuando las lectoras son testigos del proceso de interpretación que lleva a cabo un personaje dentro de un texto, éstos se replantean sus propios mecanismos con los que interpretan y comprenden el mundo. More denomina a este suceso como *mimesis of process*: «The notion of mimesis of process drew our attention to instances in the text where the reader is forced to confront his own means of seeing and experiencing the world. In other words, moments in the text that draw the reader's attention to the *method* of discovering» (2017: 182)¹⁵. La narración de

13 More argumenta que el anclaje empírico se suscita cuando la narración presenta la experiencia del autor y cómo este vive los eventos. Considerando esto, se podría argumentar que solamente la tercera parte de la narración de Julian es un ejemplo de *empirical anchorage*, ya que es la única sección en la que se alude a la experiencia de duelo del narrador. No obstante, como demostré anteriormente, gracias a las repeticiones y resignificaciones, se concluye que las tres partes del texto están conectadas. Por lo tanto, la narración en su totalidad es un ejemplo de *empirical anchorage*.

14 «Julian Barnes» se refiere a la figura donde se unen Julian narrador y Barnes autor.

15 El concepto de *mimesis of process* deriva de lo que Linda Hutcheon denomina *mimesis of product*, es decir, el momento en que las lectoras identifican lo que se representa en la diégesis y reconocen la similitud con su realidad

Julian representa el camino que este deambula para concederle sentido a su pérdida: cómo recurre a relaciones intertextuales para obtener de los textos las herramientas necesarias para articular e interpretar su realidad. Las lectoras somos testigos de esto, lo cual nos fuerza a replantear nuestro propio proceso de interpretación y cuestionar en qué medida recurrimos a textos que nos provean nuevos métodos para aprehender nuestro entorno. Este replanteamiento de herramientas interpretativas se torna más válido si se considera que el narrador corresponde al autor, ya que las lectoras estarían observando cómo un ser humano real, de carne y hueso, interpreta el mundo.

Tomando en cuenta todo lo anterior, se concluye que, si bien la narración de Julian puede clasificarse como metaficción historiográfica, *Levels of Life* expande esta categoría al mostrar otros caminos con los que se puede construir el pasado. Julian abre la *caja negra* en la que se ha convertido la metaficción historiográfica al hacer referencia a sus propios textos que en un principio parecen ser absolutamente ficcionales. Julian necesita citar y parafrasear otros textos para poder entender su pérdida y articular su sentir. Es interesante notar que los textos le proporcionan más consuelo a Julian que los comentarios de las personas a su alrededor. Las relaciones intertextuales que Julian entreteje son complejas al considerar que ejemplifican el proceso mediante el cual las lectoras interpretan su entorno; cada texto proporciona nuevas herramientas interpretativas que permiten un mayor entendimiento, pero, al mismo tiempo lo limitan.

Debido a lo anterior, Julian Barnes recurre a sus propios textos, lo cual conlleva que la percepción de *Flaubert's Parrot* y *Levels of Life* cambie, al igual que la diferenciación entre Julian (narrador) y Barnes (autor). El concepto de *empirical anchorage* es útil para explicar que sí puede haber un vínculo entre el autor de una obra y el narrador sin que esto implique que se olvide que el texto es un constructo que está mediado por múltiples factores. No obstante, separar totalmente al autor del narrador implica que la literatura no tiene repercusiones en la realidad, cuando, de hecho, los textos son uno de los medios a través de los cuales interpretamos nuestro entorno. Es por esto que, al considerar la *mimesis of process*, la narración de Julian se vuelve tan interesante gracias a que representa el proceso que se lleva a cabo para concederle sentido al mundo, invitando así a las lectoras a que replanteen sus propias herramientas interpretativas.

Referencias bibliográficas

- ALLEN, G. (2011). *Intertextuality*. Londres, Routledge.
- BAJTÍN, M. M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. 10.^a edición. México, Siglo XXI Editores.
- (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. 2.^a edición. México, Fondo de Cultura Económica.
- BARNES, J. (1990). *Flaubert's Parrot*. Vintage.
- (2015). *Keeping an Eye Open. Essays on Art*. Vintage.

extradiegetica. Entre más parecida sea la representación a la realidad, más valioso se considera el texto: «Linda Hutcheon refers to this inner-outer correspondence of realist narratives as the *mimesis of product*. The reader must identify the *products* being imitated (characters, actions, settings), and recognize their similarity to those in the empirical reality to validate their literary worth. In the text itself, this process goes unacknowledged, which is why Hutcheon considers such an act of reading to be passive» (More: 33).

- (2014). *Levels of Life*. Vintage Books.
- BUBNOVA, T. (2006). «Voz, sentido y diálogo en Bajtín». *Acta Poética*, 27 (1). <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2006.1.191>
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus.
- HOLMES, R. (2009). *The Age of Wonder. How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science*. Harper Press.
- HUTCHEON, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nueva York, Routledge.
- (1989). *The Politics of Postmodernism*. Londres, Routledge.
- KOHLRAUSCH, L. (2018). «‘I have chosen to write notes on imaginary books’ On the Forgery of Textual Sources». *Faking, Forging, Counterfeiting. Discredited Practices at the Margins of Mimesis*. Transcript Verlag: 153-166. JSTOR. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxr9t.12>
- KRISTEVA, J. (1997). «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela». *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba: 1-24.
- MACÉ, M. (2013). «Ways of Reading, Modes of Being». *New Literary History*, vol. 44, n.º 2, *The French Issue: New Perspectives on Readings from France*: 213-229. JStor. <https://www.jstor.org/stable/24542592>
- MARENCO SANDOVAL, D. (2008). *Intertextualidad: aproximaciones al análisis del discurso*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis de Maestría.
- MC EWAN, I. (1997). *Enduring Love*. Anchor Books.
- MENCKEN, H. L. (1991). *The Diary of H. L. Mencken*. Editado por Charles A. Fecher. Vintage.
- MOI, T. (2013). «How the French Read». *New Literary History*, vol. 44, n.º 2, *The French Issue: New Perspectives on Readings from France*: 309-317. JStor. <https://www.jstor.org/stable/24542597>
- (2017). «Nothing Is Hidden’: From Confusion to Clarity; or Wittgenstein on Critique». *Critique and Postcritique*. Editoras Elizabeth S. Anker y Rita Felski. Duke University Press: 31-49.
- MORE, P. (2017). *Actors and Networks in the Megacity. A Literary Analysis of Urban Narratives*. Transcript.
- PÉREZ FIRMAT, G. (1978). «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura». *Romanic Review* 69: 1-14.
- SCHAEFFER, J.-M. (2013). «Literary Studies and Literary Experience». *New Literary History*, Vol. 44, No. 2, *The French Issue: New Perspectives on Readings from France*: 267-283. JSTOR. <https://www.jstor.org/stable/24542595>
- SHAPIRO, A.-L. (1997). «Whose (Which) History Is It Anyway». *History and Theory*, Vol. 36, N.º 4, Theme Issue 36: Producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy: 1-3. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/2505571>